

getiren kavramak kökünden türetilmiştir, kavranmış olanı dile getirir. Batı dillerindeki **concept** deyimi ise Hristi-Avrupa dil grubunun almak anlamındaki kap kökünden türemiştir [1]. İngilizcedeki kap sözcüğünün **container**’la olan görsel ilişkisi, Türkçe deki **yakalamak** ve **tutmak** anlamlarının görmeye merkezi yaklaşımını içerir.

Kavramlar sözcüklerle dile gelseler de sözcük değildirler, kavramlar sözcüklerin anlamlarıdır. Bu nedenle dil, bir kavramsallaştırma pratiğini, yazıyla sabitleyen, anlamı, algıyla dönüşüme açmaktadır. Bir başka deyişle, yazıyla nesnelleşen kavram zihnimize yansır. Osmanlıcada, **tasavvur**, **meffhum**, **idrak** [2] anlamlarına gelen kavram kelimesi, bilimsel bir bilginin gerçekliğinden öte, tasavvur edilen, sabitlemeyecek bir bilginin ancak zihnimizdeki yansıması dile getirir. Uzak Doğu ve İslam kültürlerindeki karıştığı kaligrafi ve hat sanatlarında, yazının aklın yarattığı ve edindiği bir bilgidir doğan kavramı değil, aşkınsal olanı, zihnin kavrayamayacağı bir kavrayışı okuttuğunu görüyoruz. Bu nedenle, resim yazı olarak tanımlayabileceğimiz hat sanatı, kağıt yüzeyinde birlediği boşluklar ve çoğunun sürekliliğiyle yazıyı ve imlediği kavramı aşkınsal bir alanda açığa çıkarır.

Resimsel temsili ‘gerçeğin yansıması’ olarak gören Batı toplumları uzun yıllar sanatsal ifadenin içerisine yazıyı, dolayısıyla kavramı ve kavramsal uzamı sıklıkla ihtiyacı duyuyormuşlardır. Batı sanatında temsil edilen aşkınsal ifadeler Örneğin İtali düşünceci uzun yıllar kavramsal uzamlardan çok reel-fiziksel uzamlarda ortaya çıkmışlardır. İtali toplumlarında yazının sanatın nesnesi haline gelmesi ancak 20.yy başlarında, sanatsal temsili gerçeğin bir aynası olduğu görüşünden vazgeçildiği noktada başlamaktadır. Bu döneme kadar Batının görsel dünyasında yazının kullanımı bir taraftan Van Eyck’in ‘Arnolfinin’in Düşünü’ tablosundaki gibi yapıta ve yapana dair bilgiler aktarmak için, diğer taraftan da Henri de Toulouse-Lautrec’in poster tasarımlarındaki gibi resmi tamamlayan dekoratif bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. 1900’lerin başındaki avangarde akımların yazıyı propagandaya hizmet eden ideolojik bir araç dönüştürmesi aslında yazının resimden kopuşuna ve tek başına bir sanat yapıtı olarak ele alınmasına işaret eder. İsviçre’de I. Dünya Savaşı dolaylarında ortaya çıkan Dada akımı kısa bir süre içinde Avrupa ve Amerika’ya yayılır. Dada hareketi, etkisini uzun yıllar sürdürerek ilerleyen tarihlerde ortaya çıkacak pek çok akımın öncüsü olur. Dadizm sanat ile yaşam arasında mesafe koyan gelenekleşmiş estetik temsilleri ortadan kaldırmayı ve sanatı gündelik-hayatın içine sokmayı amaçlamıştır. Bu süreçte eşzamanlı olarak İtalya’da ortaya çıkan Futürizm, Kübizm den devraldığı biçimi bozarak, kineetik kompozisyonları kendi bünyesinde ileriye taşımıştır. Gelişen montaj, tipografik kolaj teknikleri, hazır nesne kullanımı ve politik kara mizah özellikle poster, afiş, bildiri hazırlamada geleneksel yöntemleri değiştirmiştir. Kullanılan özgür tipografik anlayış ve kompozisyon denemeleri, edebiyata da yansımıştır. Tipografik özgürleşmenin özündeki değişim arzusu, şiir ve metinlerde kullanılan kelimelerin bir aradalıklarında geleneksel anlam ve biçim kaygılarını, koşullanmaları kıldırılmıştır.

Dadaistlerin kelimelerle yaptığını Marcel Duchamp, Man Ray gibi sanatçıların üçüncü boyuta taşıyor. Bu sanatçılar gündelik nesneleri kendi işlevsel bağlamlarından çıkartıp, başka bir zemine taşıyarak, onları sanat nesnesi olma özelliğine büründürüyorlardı. Örneğin, Duchamp’ın 1917 yılında bir pisuvar ‘Çeşme’ adıyla galeri mekânına taşınması ya da Man Ray’in 1921 yılında sergilediği ‘Cadeau’ [3] (Türkçe çevirisi, hedye ya da övgü olarak yapılabilir) adlı çivili üstünde, görmenin kendisinin, nesneye yeni işlevler katılabileceğine dair çalışmalarıdır. Hazır nesnenin sanata dahil edilmesi, nesnenin işlevinin, nesne üzerindeki dayatmasına karşı koymuş, bir anlamın kendisinden yola çıkarak, kendisini çoğaltmasına fırsat vermiştir. Hazır nesnenin kullanımı bu anlamda, Dadaistlerin sözcükleri bağlamından koparmasına eşdeğer bir tutum olarak görülebilir.

Dadaistlerden sonra yazının kavramsal olarak ele alınması, sanatçı Rene Magritte tarafından olmuştur. Batı resim sanatının geleneksel ifade biçimlerine yakın duran bir teknikle çalışan Magritte resimsel ger-

çeldikle, 'gerçeklik kavramını' sorgular.

Sürealistler de tıpkı Dadaistler gibi metnin görsel anlamda farklı kurgularını araştırmışlardır. 1918 yılında Apollinaire tarafından kaligram adı verilen teknik, düzyazı ve şiirlerde, kelime veya dizelemin anlatılan konunun biçimini anlatacak şekilde dizilmesiyle ortaya çıkmıştır. [4] Otomatik yazı/ resim ve kaligram bu uygulamalar sonucu ortaya çıkmış denemelerdir. Ancak Magritte' nın yazı kullandığı resimleri, bu uygulamaları da bir adım öteye taşımıştır. Kaligramlar, gösterdiği dışında bir önerme sunmazken, Magritte' de kavramsal bir süreç devreye girmiştir. Sanatçının 1929 yılında yaptığı "Bu Bir Pipo Değildir" adlı resmi, imgenin, metnin, benzeyişin, ilen- sürüşün ve bunların ortak zemininin zamandaş olarak yer aldığı bir kaligram kurar. [5] Sanatçının bu resminde yazının ve resmedilen nesnenin birbirini doğrulama ihtiyacı yoktur. Buna rağmen birbirlerinden kopamayan bir mecburiyet içerisindeyler. Tarih boyunca alışlagelmiş resimsel geleneğin sınırları içerisinde kalan Magritte, pipoyu son derece ağırbaşlı bir desenle ortaya koymasına rağmen, altına kendi el yazısı ile yazdığı önerme iki bu önerme, bir pipodan bahsederken bile onu olumsuzlamaktadır...], o nesnenin olduğu kadar sanatın, izleyicinin ve sanatçının rolünü de değiştirmiştir. Sözcük, imge ve nesne birbiri içinde eriyerek, izleyiciye ne görmesi gerektiğini değil, nasıl görebileceği hakkında önermede bulunur.

Magritte' den yıllar sonra Dadaist akımın etkisi altında 1960'lı yıllarda Fluxus, Olayınlar, Performans gibi içinde aynı zamanda eylemide barındıran sanatsal olgular, nesne odaklı sanat anlayışına karşı bir anlayış geliştirmiş ve çalışmalarına yazıyı da dahil etmişlerdir. Özellikle Fluxus, bir çok dergi, afiş ve bildirinin yanı sıra **Posta- Sanatı** adı verilen ve tüm dünyaya yayılmayı amaçlayan yeni sanatsal bir form ortaya koymuştur. En temelde, sanatçı kontrolünü, galeri mekanını, sanat piyasasını reddeden bu sanat akımları için amaç, izleyiciyi sanatın içine dahil ederek, sanatsal etkinliğin birbirinden uzakta hareket eden mekanlara dağıtmaktır. Bu yayıncı anlayış ister istemez yazıya ihtiyaç duymaktadır. Özellikle Alman sanatçı Joseph Beuys için sanatın kitlelere yayılması, sanatçı ve izleyicinin bir araya gelmesi ile mümkündür. İlk defa toplantılarda kullanılan kara tahta, alınan notlar ve düşünce akışını aktarıldığı her türden yazılı belge, izleyici ve sanatçının bir araya geldiğini belgeleyen sanat nesnesi olarak değerlendirilmekteydi. Sanatsal eylemi çizimleriyle olduğu kadar yazıyla kayıt altına alan Beuys, "yazının anlatım aracı olma işlevinden yararlanırsa da onu bir yapıt olarak sunmuş olması yazıyı bir kavram olarak sunduğunu gösterir" [6]

Aynı yıllarda Amerika' da Pop- Art, çağının reklam kültürü içinden doğan, tüketim toplumunun gelip geçici arzularını yansıtan, pek çok çalışmada yazıyı kullanmıştır. Roy Lichtenstein büyütülmüş çizgi romanları, Andy Warhol markalaşmış tüketim nesnelerini serigrafı ile çoğalttı. Bu sanatçılar kitle tüketim kültürünün gündelik nesnelere duyduğu bağımlılığı, alışkanlıkları sergileyerek eleştirirler. Warhol 1962 yılında açtığı sergide, Campbell marka çorba konservesinin 32 adet resmini sergilemişti. Warhol' un amacını Foucault "Bir gün gelecek ve o zaman, birdizi boyunca sonsuz olarak iletilen andırışla, görüntünün kendisi, taşıdığı adla birlikte, kimliğini kaybedecektir. Campbell, Campbell, Campbell" [7] şeklinde doğrular. Dokümanla Campbell sözü ve imajı bu tekrarlar sonunda anlamını hiçlemiş olur, ki bu da Pop-art' ın kendi kendini değilleme fikrinin bir sonucu gerçekleşir.

1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan Kavramsal Sanat, sanatı yazıyla girdiği ilişkili hem kuramsal hem de uygulama bağlamında tümüyle değiştirdi. Sanatın kavramla girdiği ilişki düşünüldüğünde, temellerinin Dada ve hazır- nesne kullanımı ile 19. yüzyıl başlarında atıldığını biliyoruz. Ancak o tarihler, Kavramsal Sanat' ın ortaya çıktığı döneme kadar ki süreçte kavram, nesnenin, performansın, enstelasyonun beraberliğinde sunulmaktaydı. "1961' de Henry Flynt "matizmesi kavram olan bir sanat" tan söz ederek "Kavramsal Sanat" terimini kullanmış, 1967 yılında "Paragraphs on Conceptual Art" ve 1969' da "Sentences on Conceptual Art" adlı yazıları yayımlanan Sol Le Witt, "Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme

zorunluluğu yoktur", [8] diyerek bu konudaki görüşünü açıklamıştı.

Wittgenstein, Saussure, Claude Levi- Strauss ve Roland Barthes'ın dilbilimsel çözümlemelerinden ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak, Kavramsal Sanat üzerine yoğunlaşan İngiliz sanatçılar, 1967-1973 yılları arasında faaliyet gösteren Art&Language (Sanat ve Dil) grubunu kurmuşlardır. Kısa bir süre sonra Avrupa'nın bir çok yerinde ve Amerika'da etkisini gösteren Kavramsal Sanat düşünceleri bir araya gelerek içeriği zenginleştiriyordu. İlk kez 1969'da Fransızca olarak hazırlanan "Bir Dilden Ötekine Çeviri" deyimi, resimden sözcüğe, algılamadan resme, düşünceden sözcüğe, ve bir dilden öbürüne geçişte yorumun gerekli olduğunu dikkat çeker" [9] Bu durumda çeviri "bir durum değişikliği ile bir nesnenin, bir malzemenin ya da bir düşüncenin bir durumdan öbürüne dönüşümünde orta çıkan sonuç" [10] olarak tanımlanır. Örneğin, İngilizcede "quite" kelimesinin Türkçe çevirisi "sakin" anlamına gelirken, sakın kelimesinin bir başka anlamı da, bir mekânın sahibi ve orada yaşayan kişi anlamına gelmektedir. Dilbilimsel anlamda metinsel çeviri, bir kelimenin içine birden fazla anlam ve imge yükleyebilmeyi sağlar ve ucu açık, farklı kavramlar üretir ve farklı kültürleri adapte edilebilir, kolayca şekil alan bir süreçtir. Çünkü insan gördüğünü dile, dile geleni ise kendi imgeleminden yansıtmaktadır.

Kavramsal sanatçı Douglas Huebler'in "Dünya az ya da çok ilginç objelerle dolu; Ben bunlara daha fazla eklemek istemiyorum" [11] sözünün izinden giden, Lawrence Weiner, ekolojiye ve çevreyi kirlenmeye sanat yapıtlarına olan ilgiyle 1960'larda fiziksel sanat nesneleri yapmaktan vazgeçmişti. "Yapıtlarının var olması gerekliliğine ve etkisinin varlığına inanarak yapıtlarında yattığını inanan sanatçı, tıpkı sanatta ilgili konular üzerine kurumsal nesneler ve durumlardan yararlanan Sanat ve Dil grubu üyeleri gibi sanat çalışmalarını, önerileri olarak kağıda bırakmıştır" [12]. Sanatçı 1969'da New York'ta düzenlediği sergide şu satırları yazmıştı:

1. Sanatçı yapıtlarını inşa edebilir.
2. Yapıt imal edilebilir.
3. Yapıt inşa edilmek zorunda değildir. [13]

Dolayısıyla sergiye katılan izleyiciler Weiner'in çalışmalarını zihinlerinde taşıyabilir, yeniden yazabilirlerdi. Tek yapmaları gereken akıllarında bu cümleleri tutmaktır.

Kavramsal sanat içinde en çok dikkati çeken sanatçıların başında Sanat ve Dil grubunun dergisinin Amerika editörlüğünü yapan Joseph Kosuth gelmektedir. Resim kökenli bir sanatçı olmasına rağmen, bireyselliği, dışavurumu, insan görüntülerini, simgeleri, yadsıyan işler üretmekten tereddüt ediyordu. Soyut, minimal ve monochrome resmin ustası Ad Reinhardt'ın 1.5x1.5 m'lik siyah karelerinden etkilenen Kosuth, [14] kısa bir süre sonra tuvalden butünüyle koptu ve şu açıklamayı yaptı:

"Eğer resim yapıyorsanız sanatın doğasını kabul ediyorsunuz (sorgulamıyorsunuz) demektir. O zaman sanatın doğasının, Avrupa resim, heykel ilişkisi geleneği olduğunu kabul ediyorsunuz. Ancak son yıllarda, en yeni çalışmalar ne resim, ne de heykel olmuştur ve sayısı giderek artan genç sanatçıların eserleri ikisi de değil. Sözcükler anlamlarını yitirdiklerinde artık sözcük değildir. Kendi zamanımız ve kendi gerçekliğimize sahibiz, bunu haklı çıkartmak için Avrupa sanat tarihine tutunmaya ihtiyacımız yok" [15]

Doğaçlamayı ve estetik kriterleri elimine eden Kosuth'un fotostat çalışmaları siyah kareler üzerine beyaz yazıların olduğu fotoğrafik baskılardır. Fotostatların sadeliği ve bir tür seri üretim mantığı içermesi onların Minimalizm'e hatta Pop Sanatı'na olan yakın duruşunu gözler önüne sermekteydi. Kosuth, Warhol gibi, kitle iletişim araçlarını kendi lehine kullanmanın önemini biliyordu. Faydacı olmayan nesnenin

sorgulanması, kitle kültürü beğenisini, estetik nesnenin statüsünü sorgulayan tavır, bir yandan galeri mekanına ihtiyaç duymaktadır, bir yandan da yarattığı spekülasyonlarla bu kültürün dikkatini çekerek piyasayı ele geçirmektedir. Kosuth'un uygulamasındaki mekan anonimliğinin Warhol'la olan yakınlığının bir göstergesi olduğu, 1968 yılında tek başına açtığı ilk sergide gözlemlenebilir. Warhol'un Campbell adlı çorba konservelerini resmettiği 32 ayrı nitelikte tabloyu sergilemesi gibi Kosuth'da sergisinde "Hiçbir Şey" in farklı tanımlarını sergilemekteydi. Böylelikle Kosuth, Ad Reinhardt'ın sade ve siyah monokrom resimlerini, Warhol'un açıkça ticari imgeleriyle birleştirerek yeni bir anlam keşfetmişti. Ancak 60'lı yılların sonlarına doğru Pop sanat ürünlerinin bir tür basitlik olarak algılanmasından dolayı, Joseph Kosuth tamamiyle kavramsal sanata, sanatın sadece zihne ekleme durumuna yöneldi.

Kosuth'un dilin yapısını kullanarak, sanatın bir tür analitik düşünce biçimiyle sorgulayış tarzı, tasarı fikri ve öznel bakışı kaldıran saf ve arı biçim arayışı, onu Minimalizm'le paralel bir çizgiye taşıyordu. Öyle ki, çalışmaların çoğunda, yazının tipografik değeri biçimci bir anlayış olarak kullanılmakta, sanatçının kendi el yazısı bile tercih edilmemektedir. Kosuth'un kelimelerden oluşan soyut ve metinsel biçim arayışı, duyguyu ve güzelliği gözde değil, zihnin kavrama gücüne bırakması, özellikle Minimalist sanatçı Donald Judd ile yakınlık kurmasını sağlamıştır. Ancak Judd'ın sunduğu nesnellik, üçüncü boyutta ve heykelle ilgili içinde kalan, heykelin tarihsel geçmişine yüzleşmekteydi.

Kendini sürekli olarak ikinci boyutta tutan 60 ve 70'lerin kavramsal sanatçıları çoğunlukla galeri mekanı gerektiren metot ve uygulamaları vardı. 1980'li yıllarla beraber dil, sanatsal iletişimin birinci araç olarak seçen sanatçıların eserlerindeki önermelerde ve kullandıkları tekniklerde değişim gözlenmeye başladı. Başlangıçta okuyucu/seyirciye sunulan önermeler özelliğinden uzak, sanatın kendi içindeki tartışmalarıyla ilgiliydi. 80'lerle birlikte kavramsal sanatın merkeze aldığı önermeler, toplumsal veya öznel mesajlara dönüşmeye başladı. Seçilen metinler şiir, edebiyat, gazetecilik gibi alanlara kaymayan yalın ama düşündürücüydüler. Birinci amaç sanat üzerine düşündürmeyi amaçlayan yazıların yerini, çoğunlukla günlük kullanım diliyle yazılmış metinler aldı. Çünkü, günlük hayatta kullanılan dil, bir ideolojinin de göstergesidir. Dilin içinde saklı olan ideoloji, özneyi dönüştürür ve tanımlar. Bu gerçekten yola çıkan sanatçılar, didaktik olmayan ancak okuyanı izleyen durumda, mesaj karşısında çözülmektedir.

1960 ve 70'li yılları yazı sanatıyla ilgilenen sanatçıları, yazıyı iki boyutlu kağıt yüzeyinde bırakıyorlar, mimariyle ya da mekan-yapı ilişkisiyle ilgilenmiyorlardı. Kavramsal sanat kendini her zaman Minimalizm'e yakın bir yere konumlandırıyor ve yazının mekansallaştırmadan çok, yazının seri üretim nesnesi olma hali, pürtan ve el değmemiş yapısı, yüzey üzerindeki kompozisyonuyla ilgileniyorlardı. 1980'li yıllarla birlikte Kavramsal Sanat'ta yazı biçim bakımından, Minimalizminin boş, yansız, tarafsız ve bireysellikten uzak tavrını korusa da, mimariyle girdiği etkileşim onu üçüncü boyuta taşıdı. Mekan ve bağlam anlamında girdiği bu ilişki, kullanılan yazıya anlam bakımından farklı katmanlar eklemesine yol açtı, yazı bireysellik kazandı yapının karşındakine sadece bir okuyucu değil, aynı zamanda izleyici olma fırsatı da tanıdı. Bu noktada Minimalizmin Modernizm'e dayandığı yerde kalmış olduğunu, ve kavramsal sanatın ise, yazıyı bağlamsallaştırarak, varlığını bugüne taşıdığını söyleyebiliriz. Abu Antmen'in D' Doherty'nin kitabından yaptığı alıntıda belirttiği gibi "Modernizm eskidikçe, bağlam gerek haline almaya başlamıştır" [16] Başka bir deyişle, bağlamsal gerçekliği hiçbir şekilde kabul etmeyen Minimalist sanatın aksine Kavramsal sanat kendini galeri mekanının dışında aramıştır.

Sanatı nesnesizleştirerek bir düşünce akışı kurmaya çalışan Kavramsal Sanat, galeri ortamından çıkıp, kendini dış dünyaya açtığı anda, sayfadan koparak bağlamını da değiştirmiş oldu. Kamusal alanlardaki geleneksel sanat ve anıt anlayışının sorgulandığı 80 ve 90'lı yıllarda sanat eserinde "süreç" ve "etkileşimli" olma durumu ön plana çıkmaya başlamıştır. Özellikle grafiti ve stencil kültürü Amerika ve Avrupa'da hızla yayılmıştır. Kent yaşamında sanat eserinin görünürlüğüne dair geleneksel beğenin sorgulanması,

Kavramsal sanat için yazının mekânla anlamsal bir ilişki kurmasının gerekliliğine işaret eder. Kentsel mekânlar, galeri ortamında olduğu gibi bir sterillik ve nötrlük içermezler. Kent, bulunduğu potansiyellerle pek çok olumlu faktörü barındırdığı gibi, bir grıpada deneyimlenen ve karmaşıklığı içinde sanatsal çalışmayı yutabilecek bir alandır.

Politik, sosyal ve kültürel konularda ürettiği sloganları sokağa taşıyan Jenny Holzer, 1970'lerden bu yana dili sayfadan koparıp dünyaya yansıtmıştır. Yazıyı bastırdığı t-shirt, şapka vb. giysilere, dolayım sokmak dışında, şehrin önemli meydanlarındaki bina cephelerinin ışıklı panolarını da kullanmıştır. 1988 yılında "Protect Me From What I Want" (Beni Arzuladığımı Şeyden Korum) adlı yazıyı Londra Piccadilly Circus'daki bir bina cephesine asılmış reklam panosunun üzerine yazar. Son derece kişisel bir duyguyu sosyal bir mesaj haline getiren bu tavır, şehrin en kalabalık ve merkezi yerine yazılarak, geleneksel tesmin kamusal alanlarda yapmadığı ve ancak sanat nesnesinin üretebileceği bir şoku deneyimlemesini sağlamıştır. Holzer'in mesajının düşünsel ve duygusal yoğunluğunun yanı sıra uygulamı biçimi olarak reklam panosunu kullanması; bu panoların insan üzerinde sürekli yeni arzular yaratma potansiyeli bakımından mesajla doğru bir ilişki içine girmesi hem de reklam panosunun işlevini değiştirerek gündelik nesneyi yeni bir bağlamda kullanılması açısından önemlidir. Çünkü nesneler gibi yazının da dönüştürme bağlamsaldır, yer değiştirmeyle ilgilidir.

Gelişen projeksiyon sistemleri, gündüz vakti görülebilen ekranlar, cep telefonları, şehrin sokaklarına yerleştirmiş kameralar sanat, elektronik medyayı kamusal alanlarda, maddi olan ve olmayan (nesne ve nesnesizlik) arasında bir etkileşim ortamı yaratmasına neden olur. Kamusal alanlarındaki bu melez yapı özellikle Tokyo, New York gibi şehirlerde modern yaşamın önemli bir özelliği olmuştur. Son yirmi yıldır, evlerimizdeki televizyon yayınları, dışarda geniş ölçekteki ekranlarda mimarının bir parçası olmuştur. Dünya çapında yayılabilen bilgi akışı sayesinde mimari ölçekteki dev ekranlarda canlı yayınlar bir şehrin ve bireyin sınırlarının, zaman algısının değişmesine neden olmuştur.

1998 yılında Holzer'in projeksiyon çalışması Roma'daki bir meydana bulan bina ve onun çevresine yansıtılmıştır. İnsana özgü her türden gizli kalmış duygunun toplumsal anlamda yüzeye çıktığı cinsellik, feminizm, şiddet, güç, savaş ve ölüm temalarındaki bu mesajlar ışıklı reklam panolarından daha büyük bir alanda etki gösterebilmiştir.

Kavramsal Sanat'ta yazı, panolar, ışıklı reklam panoları ve projeksiyonlar gibi kamusal alanlarda insanların baktığı ve ilgilerini çekebilecek yerlerde kullanılmalarını dışında, insanların bir seferde fark edemeyeceği mekânlarda da ortaya çıkmaktadırlar. Bu durum yapıta (yazıya) dışardan bakmak yerine, onun içerisine girebilmek, yapıtı mekânda sergilenen özerk bir nesne olmaksızın, onu deneyime açmıştır.

Hollandalı sanatçı Job Koelewijn 2001 yılında yaptığı yere-özgü çalışmasında, Rotterdam şehrinin ortasından geçen bir imdân sulama hava kuleleriyle "No matter - try again - fail again - fail better" (Her ne olursa olsun - yeniden dene - yeniden kaybet - daha iyi kaybet) yazmıştır. Çalışma Rotterdam Belediyesi tarafından süredür durması için satın alınmıştır. Çalışmadaki şifresel sözlerin anlamı ve seçilen mekân öylesine başarılıdır ki, suyun akıntısına rağmen olunabilen bu yazı yaşadığımız yüzyılın anıt anlayışını sergiler.

Hollandalı bir başka sanatçı Martijn Sandberg 2008 yılında yaptığı yere-özgü "I Will Survive" (Hayatta Kalacağım) adlı bahçe çiti, birbirlerine bağlantısız, kendi başına ayrı ayrı durabilen her biri 3 metre yükseklikte altın rengine boyanmış demir çubuklardan oluşmaktadır. Toplamda 25 metre olan bu çit eski bir mezarlıkla hemen yanında bulunan ve yeni inşa edilmiş binaların arasında bulunmaktadır. Yüzyıllar öncesinden bu yana orada bulunan bu mezarlık çevresindeki yeni yapıların malı içerisinden varımaya, görünür olmaya, anılamı hayatta tutabilmeye çalışmaktadır. Hayatta olan ve olmayan arasında bir sınıırı çeken çitler, içeri girmeyi yasalamadan mezarlığın alanını tanımlar.

Bir dönemin galeri duvarlarına yazılar yazan ve Kavramsal Sanat'ın öncülerinden olan Amerikalı Law-

rence Weiner, bugün yere-özü çalışmalarıyla yazıyı kullanmaktadır. 2006'da *Ideal City-Invisible Cities* projesi kapsamında Avrupa'da bir kütüphane binasının alt kolonlarının sadece tek bir yüzeyini kamyza boyamış ve beyaz harflerle her kolona farklı yazılar yazmıştır. Her hangi bir nesne eklenmesini varolan mimari elemanlara eklenmesini ve neredeyse yazı-heykel diyebileceğimiz kompozisyon, gözün ilk önce yazıya değil, oluğan yeni mekanı görmesini sağlamıştır. Mekandaki değişim nedeniyle, izleyici yazıları, yaratılan bu yeni mekan algısıyla birlikte okumuştur.

İsicoçyalı Martin Creed yazıyla çalışan sanatçılarıdır ve çalışmalarında neon ışıkları kullanır. Kırsal arazinin ortasındaki bir barın, şehirde, eski bina cephelerine, yaşlılar yurdu, şehrin varoluşundaki duvarlara neon ışıklarıyla "Everything Is Going To Be Alright" (Her şey Düzülecek) yazmaktadır. Her defasında aynı cümleyi seçmesi onu diğer sanatçıların tutumlarından ayırır. Bu son derece mütevazı cümlelerin insanlara verdiği umut öylesine güçlüdür ki, yazı oradan kalksa bile varlığını sürdürmeyi başarır. Sanatçının seçtiği mesajın olumlu duygusundan etkilenen bina sahibi, Kanada'da yapılacak 2010 yılı Olimpiyat Oyunları öncesinde şehirde yapılan yoğun hazırlıklardan bunalmış halk için, restore edilmeide olan binanın cephesi için Creed'in çalışmasını satın almıştır.

Sonuç olarak, bugün geldiğimiz noktada, Kavramsal Sanat'ın yazıyı mekânla algılamamızı sağlayan kavrayış, görsel sanatlarda yazının sadece grafik tasarımını ilgilendiren bir alan olarak değil, aynı zamanda mimari, heykel, resim gibi pek çok alanı da içine almasını sağlamıştır. Günümüzde yazı, mimari bir yapıya eklenilebilir; tarihsel bir olgu heykelsi bir biçimle antisayılaştırılabilir; ve bizlere yaşadığımız fiziksel gerçekliğin içinden yeni bir gerçekliğin alanını açabilir. Metnin geçirdiği bu evrimi, kavramsal sanatın kendini bağlamsal bir düşünceye açmasıyla gerçekleştirmiştir.

Doğudaki uzun yazılı geleneğin aksine, Batı toplumlarında yazının sanatsal bir nesne olarak kullanılmaya başlaması ancak 20.yy'da başlasa da geçirdiği evrim onu Doğu'lu temsillerinden ayırır. Doğudaki yazıyı kullanan sanatsal temsiller, daha önce belirtildiği gibi bizim yaşadığımız gerçeklikten koparan ve aşkınsal bir alana sürükleyen nitelikteydi. Kavramsal sanatın Avrupada ilk ortaya çıktığı şekli içinde bir anlamda Doğuda süregiden bu geleneğe bağlıydı. Yazı mekansızdı. Nereye yazıldığından çok ne yazıldığı önemliydi. Yazının uzamı yaşamın uzamından tamamen başka bir uzamdı. Kavramsal sanatın bir anlamda Minimalizmin zamansız-mekansız kavrayışından kopup zamana ve mekana kök salan bir anlayışla yeniden ele alınması yazıyı ne söylediğinin ötesinde nerede ne söylediği noktasında tartışır kıldı. Artık yazının imlediği aşkınsal bir uzam değil, tersine yaşadığımız uzamın kendisidir. Yazı sanatı bizlere yaşadığımız gerçeklikleri yaşadığımız mekânlarda kalarak farklı şekillerde duyumsamamızı sağlayan önermeler haline gelmiştir.

Kaynaklar

1. O. Hancıoğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remz Kitapevi, s. 206, (2006).
2. O. Hancıoğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remz Kitapevi, s. 204, (2006).
3. <http://www.hanogluosluoglu.net/tr/sozluk.php?word=cadeau>
4. <http://www.turksozlu.com/goster.php?kelime>
5. M. Foucault, *Bu Bir Fıçı Değildi*, Çev: Selahattin Hilal, Yapı Kredi Yayınları, s. 50, (2000).
6. C. Çapano, *Yeni Görsel Sanat*, *Yapı Kredi Yayınları*, Sayı 110, *Yapı Kredi Yayınları*, s. 2, (2000).
7. M. Foucault, *Bu Bir Fıçı Değildi*, Çev: Selahattin Hilal, Yapı Kredi Yayınları, s. 51, (2000).
8. S. Germaner, 1960 Sanatsal Sanat, *Kabalcı Yayınları*, s. 48, (1997).
- 9-10. N. Atakan, *Araçlar Resimde ve Heykelle Alternatif Akademi*, Yapı Kredi Yayınları, s. 50, (1998).
11. "The world is full of objects, more or less interesting. I do not wish to add any more" Douglas Huebler blog.selfportrait.net/.../01/douglas-huebler.jpg
- 12-13. N. Atakan, *Araçlar Resimde ve Heykelle Alternatif Akademi*, Yapı Kredi Yayınları, s. 49, (1998).
14. A. Alberro, *Düşünce Görsel Sanat*, *Sanat Dünyamız*, "Text Art", Sayı 110, Yapı Kredi Yayınları, s. 80, (2009).
15. A. Alberro, *Düşünce Görsel Sanat*, *Sanat Dünyamız*, "Text Art", Sayı 110, Yapı Kredi Yayınları, s. 77, (2009).
16. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube-The Ideology of the Gallery Space* (1976) Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1991, s. 98.



MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

THE WRITING WITHOUT A PAPER

ECE AKAY ŞİMİNLİ

Keywords: Text-Art, Text and image, Conceptual Art, Contextual Art

Abstract

Is it possible not to write? Why some cultures or artists use text instead of image? When writing becomes an artistic medium as well as being a literary expression, what kind of relation does it form with the spectator? What sort of changes has taken place with respect to the artistic employment of writing in the past and in our era. Does writing can only be written on a paper. By grounding itself on these questions, the work as an artwork aims to focus on writing.

In contrast to the use of calligraphy and Hat in Eastern cultures, using writing as an art form in Western cultures can be dated to the beginning of 20th century. Since 20th century, within Western artistic imaginary, the use of writing appeared either as an informative way, to give knowledge about the artist or as a decorative scheme. The first intention can best exemplified through Arnolfini's Wedding by Jan Van Eyck, and the latter can be seen through Henri de Toulouse-Lautrec's postims. At the beginning of the 1900's, with the Avangarde movements of these days, when writing became a political-ideological apparatus, it at the same time started to separete from the pictorial representations and present itself as an artistic expression. This line of thought can well be surfaced through the work of an avangarde painter Rene Magritte, named as "This is not a pipe". Magritte's statement, "this is not a pipe", questions the the regime of representation, its relation with reality, and also presents us a field beyond that realm. In 1960's, following theoretical discussions of Magritte, the Conceptual Art Movement realised various artworks concentrating on the mutually correspondent relation between image and text, between image and writing. The works of Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Barbara Kruger and Hans Haacke declared that there is no difference between an artistic though and an artistic work. In his 1969 dated show in New York, Lawrence Weiner wrote a manifests, and declared that:

1. The artist is able to construct the work.
2. The work can be manufactured.
3. The building of the work is not necessary.

Today's conception of textual art offers us an interdisciplinary field, where the graphic design, architecture, sculpture and painting comes together. Today, architecture, rather than being a passive-space for an art-work, is the active-participant of an artistic production. The most crucial factor behind this contextual attitude can be read over the evolution of conceptual art through time. The departure of conceptual art from minimalism, and its timeless-spaceless perception, open new ways to artist to realize site specific works. Now, in conceptual-textual art, the text rather than referring to a transcendental space, has an intimate connection with our lived space, and with our everyday experiences.

Is it possible not to write? Why some cultures or artists use text instead of image? When writing becomes an artistic medium as well as being a literary expression, what kind of relation does it form with the spectator? What sort of changes has taken place with respect to the artistic employment of writing in the past and in our era. Does writing can only be written on a paper. By grounding itself on these questions, the work as an artwork aims to focus on writing.

Beyond the formal concerns of writing, the act of including writing into art springs from the relation of writing with language and therefore with concepts. While the sounds, the components of language, come together, the images of concept appears in our mind. When it is taken etymologically, the concept means to capture, to contain in Turkish language. In English, the word concept corresponds to the meaning of container. [1]

Although the concepts come into appearance with words, the concepts in reality are the meaning of these words. For that reason, while the language stabilize itself with the act of writing, it at the same time opens up the meaning with mind-perception. In other words, the concept objectified with language reflect itself to the mind. In Ottoman-Turkish language, the words tesavvur, mefhum, idrak [2], which are the one-to-one correspondents of the word concept, refer to the reflection of an unstable meaning in our mind. In Eastern cultures, in their artistic expressions of Calligraphy and Hat, what we have recognize in these acts of writings is a conception that escapes from the rational knowledge and transcends itself into an another realm. For that reason, one can say that both Calligraphy and Hat works with a transcendental realm rather than a physical reality.

In contrast with the Eastern cultures, the Western cultures for a long time does not shows any attention to bring writing into the artistic expressions; rather than referring any transcendental realm, the artistic expressions of West tries to see representation as a reflection of reality. Even the representations of God in Western art were portrayed within a domestic setting. In Western cultures, using writing as an art form can be dated to the beginning of 20th century. Since 20th century, within Western artistic imaginary, the use of writing appeared either as an informative way, to give knowledge about the artist or as a decorative scheme. The first intention can best exemplified through Amalini's Wedding by Jan Van Eyck, and the latter can be seen through Henri de Toulouse-Lautrec's posters. At the beginning of the 1900s, with the Avantgarde movements of these days, when writing became a political-ideological apparatus, it at the same time started to separate from the pictorial representations and present itself as an artistic expression. The Avantgarde movements, oftenly originated to Switzerland, within a short time period started to spread out to whole Europe and also America. Moreover, the Avantgarde became the initiator of many artistic styles later appeared. Dadaism and Futurism, in means of bringing life and art together, eliminates any kind of representation that refers to past. This attitude of equating life with art, also liberated the use of writing as an art-form. Here one can remember the literary use of words in Dadaist poems.

The artists such as Marcel Duchamp and Man Ray followed the ideals of Avantgarde movement; they concentrated on language in a 3 dimensional way. The ready-made is the symbolic expression of liberating objects from their original settings and meanings. Duchamp's 1917 dated work, the Fountain and Ray's 1921 dated work Codeau [3] can be considered as the most potential examples of ready-modes. Both works realised a resistance against the imposition of function on object. In that respect, similar to the Dadaist approach that tried to liberate words from their context, the ready-modes can be seen as a similar act of deterritorialization.

After Dadaist movements, the most intriguing examples that uses writing as an art-form appeared in René

Magritte's works. Although working with the familiar forms of Western tradition, Magritte paintings highlights the problem of representation, the gap between the painting and reality.

Surrealist approach also looked for creating new meanings within the 2 dimensional representation. The Caligram technique, relayed by Apollinaire in 1918, is structured around the idea of bringing the words together to create a form of an idea. [4] Caligram, or the so-called Automatic-writing, underlies the intimate relation between image and text. However, different from the Surrealists, Magritte tried to open up a more conceptual level in painting. The Caligrams stayed in a visual level, and did not offer any statement. Magritte's 1929 dated work, **this is not a pipe**, surface a new understanding of Caligram that in addition to its visual layer also present a conceptual line of thought. The writing and the painting does not need to correct each other. However, the writing and the painting are at the same time mutually correspondent together. [5] The writing under the painting while on one hand affirms the object, the image, it is at the same time negates the object. By this way, by the use of this paradox, Magritte found a fertile soil to extend beyond the frame.

30 years later than Magritte, Fluxus, Happenings and Performance Art of 1960's introduced the term event to the art scene. These artistic expressions, that also follow the ideals of Dada movement, tried to escape from the object-oriented art and also used writing as a non-objective reality. Especially, Fluxus movement, beside its poster and banner designs, also introduced a new artistic expression called Post-Art. In order to break with the traditional role of the artist and with the traditional exhibition types, the artists of the Fluxus movement tried to realise an artistic expression beyond the white cube. In that respect, to combine several different location in the world, the artists of the Fluxus movement inevitably used writing as an essential tool. Especially for German Artist Joseph Beuys, disseminating art to the crowds is only possible by bringing the artist and the viewer together. His famous black-boards, the notes and conceptual formulation, can be considered as the symbolic expression of Beuys desire to create an unmediated art between the artist and the spectator. In that respect, it is important to note that although the writings on these blackboards were formed by an affirmative discussion between the artist and the viewer, by the incomplete ideas and thoughts, they were used by Beuys as a complete art work. This line of thought can show us Beuys's intention to show text and an image. [6]

Around the same time, a good number of Pop-art works in USA, has used writing that reflects ephemeral desires of consumer culture growing out of the advertisement culture of its time. Roy Lichtenstein reproduced enlarged familiar comic strips through painting and Andy Warhol reproduced objects of consumer culture through printmaking. These artists criticised the addiction of the mass consumption objects through exhibiting that phenomenon. Warhol exhibited in a 1962 dated show 32 paintings of Campbell brand soup. Foucault confirms the purpose of Warhol in this way: "A day will come when, by means of similitude relayed indefinitely along the length of a series, the image itself, along with the name it bears, will lose its identity. Campbell, Campbell, Campbell." [7] Thus, the word and image of Campbell nullifies its meaning, which is an outcome of Pop-art's idea of self negation.

Conceptual art emerging at the end of sixties has changed the relation between art and writing both in terms of theory and practice. The relation of art and concept has its bases in the Dada and in the use of ready-made of the early twentieth century. Yet from that time, till the emergence of Conceptual Art, the concept was presented alongside object, performance and installation. In 1961 Henry Flynt has employed the term conceptual art when he mentioned about "an art using concept as material", in 1967 dated **Paragraphs on Conceptual Art** and 1969 dated **Sentences on Conceptual Art** Sol Le Witt commented that "Ideas can be

works of art; they add to each other and get concretized, yet not all the ideas needs to be materialized" [8]

Drawing from linguistic analysis and semiological hypothesis of Wittgenstein, Saussure, Claude Lévi-Strauss and Roland Barthes, the British artists focusing on Conceptual Art established Art and Language group that were active between 1967 and 1973. After a short while Conceptual Art in effect in most of Europe and USA and the different takes of this situation in those different geographies has come together and enriched its content. The saying "translation from one language into another" was produced first in 1969 in French, underlines the necessity of interpretation at the transition from painting to word, from perception to painting, from thought to word, and from one language into another [9] In this case, translation is defined as "an outcome at the transformation of a material or an idea through a change of state" [10] For example, the Turkish word **sakin**, the translation of English word **quite**, means also owner of a place, someone leaving in that place. The linguistic textual translation provides the means to load more than a singular image on a word and thus, it is a process producing open ended and different concepts that can be adapted to different cultures, easily. Since man reflects what he has seen into the language, and what was verbalized into his own imagination.

Following Conceptual artist Douglas Huebler's saying "The world is full of interesting objects; I don't want to add to those mass anymore" [11] Lawrence Weiner, gave up doing physical art objects in 1960's related to his interest in ecology and its relation to art. "Similar to the Art and Language group members enjoying the fictional objects and situations in art, he believed that his work does not need to exist and their impact lied in their propositional existence, and thus he left his works as propositions on paper" [12] In his 1969 dated show in New York, he wrote:

1. The artist is able to construct the work.
2. The work can be manufactured.
3. The building of the work is not necessary. [13]

Consequently, the audience can carry the works of Weiner in their minds, re-write it, the only thing they need to do is to keep those sentences in their minds.

One of the most salient artists of the Conceptual Art was the American editor of the Art and Language group's journal, Joseph Kosuth. Though his background was painting, the artist preferred producing works neglecting individuality, expressionism, the image of man, symbols [14] Influenced by the 1.5x1.5 meter black squares of Ad Reinhardt, the master of Abstract, minimal and monochrome painting, Kosuth broke out of the canvas totally after a short while, and said:

"If you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art. One is then accepting the nature of art to be the European tradition of a painting-sculpture dichotomy. Yet the newest works have been neither painting nor sculpture in the last few years and the works of young artists are neither one nor the other. When words lose their meanings they are not words anymore. We have our own time and own reality, to justify this, we don't need to hold on to European art history" [15]

Eliminating improvisation and aesthetical criteria, Kosuth's photostates are photographic prints of white writings on black squares. The simplicity and the mass production logic seen in those works revealed their close stance to Minimalism and even to Pop Art. Kosuth was aware of the importance of using mass communication devices for his own benefit. The questioning of "non-profit object, the taste of mass culture, the questioning

of aesthetic object, on one hand needs the gallery space and on the other, it was conquering the market through creating speculations, which draws the attention. It is possible to observe the mechanical anonymity in Kosuth, in his first solo show in 1968, which was a sign of his closeness to Warhol. Similar to the Warhol's exhibiting of 32 pictures of Campbell soup can, depicted in the same manner, Kosuth was exhibiting different meanings of Nothing. In this sense, Kosuth discovered a new meaning in the combination of Ad Reinhardt's simple and black monochrome paintings and Warhol's explicitly commercial imagery. Yet, towards the end of 60s Joseph Kosuth directed his inclination solely towards the Conceptual Art's effect on the mind, as a result of Pop-art's works being perceived as a kind of vulgarity.

Kosuth's usage of the structure of language and questioning art in an analytical way, idea of design and search of pure form that abolishes the subjective view made him close to the line of Minimalism. Even, he did not use his hand writing in his oeuvre, because of its typographic quality and his formalist understanding of art. His search for abstract textual form which is constructed by words, leaving emotion and beauty for cognitive faculty instead of sight resulted in the close relation with Minimalist artist, especially Donald Judd. However, subjectivity which was being limited within three dimensionality and related with sculpture represented by Judd was facing with the history of sculpture.

1960's and 70's conceptual artists were producing almost always two dimensional works and their method and application usually required gallery space. By 1980s a change in the proposals and methods of the artists, who choose the language as a primary medium of artistic communication started to be seen. At first, proposal offered to the reader/viewer were far away from subjectivity and their contexts were about the dynamics of art itself. Proposals, taken to the center by conceptual art, started to turn into social or subjective messages. Selected texts were simple but thought-provoking, without completely belonging to poetry, literature and media. Texts written in daily language were covered the place of writings which aimed to make one to think on art. Since daily language is the sign of an ideology also, Ideology hidden in daily life defines and transforms subject. Artists, whose drive is this truth, nailed the reader as viewer in front of the message.

1960 and 70 artists who deal with the art of writing were leaving the writing on the surface of paper as two dimensionally and were not concerned about architecture or space-related issues. Conceptual artist were evaluating themselves in somewhere close to the minimalism and more than making the writing spatial they were interested in writing's state, as mass production object, its puritan and intact structure and its composition on surface. Even Conceptual Art kept its attitude toward writing as well away from objectivity and being impartial as it is in Minimalist behavior, its interaction with architecture carried it to third dimension. This relation in the sense of space and context resulted with adding new levels in terms of meaning to writing. Writing could get objectivity and reader could get the chance of being viewer in front of the art work. In this point we can argue that Minimalism stayed at the point of Modernism and could not be challenging, however Conceptual Art could carry its presence today thanks to its contextualization of writing. As Abu Antmen points by referring to Brian O'Doherty's book, "While Modernism is getting old, contexts started to turn into content" [16] in other words contrary to Minimalism that does not see contextual reality as a primary problem, Conceptual Art have searched itself outside of the gallery space.

Conceptual Art went out from gallery space and opened itself to the outside world by trying to construct a thinking flow dematerializing art, changed its context by leaving the page. In 1980's and 90' while questioning the understanding of traditional art and monument in public space, process and interactivity became

important. Especially graffiti and stencil culture spread in Europe widely. Examination of traditional taste about the visibility of art work in city life points the necessity for contextual relation between writing and space for Conceptual Art. Since, contrary to gallery spaces city spaces are not sterile and neutral. City provides lots of positive factors with its facilities, on the other hand, it has the capacity of making the art work invisible. And also it can be captured immediately.

Jenny Holzer who comes her slogans about political, social and cultural issues to streets, made the language independent from page and has reflected to the world since 1970s. Except giving the writings exchange value by her t-shirts, hats and clothes, she also uses illuminated panels on the facade of buildings in important squares of cities. In 1988 she wrote "Protect Me From What I Want" on an illuminated panel in a building facade in London Piccadilly Circus. This attitude made the extensively objective feeling, a social message can manage something that can not be managed by traditional painting. While writing it at the most central and the most crowded point of the city, people were able to experience a shock which can be produced by only an art work. This work is important in couple of points such as its mental and emotional density, its application on advertisement panel. The potential of advertisement panels for creating new desires continuously is related in a right direction with the message and also using an ordinary daily object while changing the function of advertisement panel is also important. Because just like objects, transformation of writing is also contextual and is related to exchange.

Developed projection systems, displays for day time, mobile phones, cameras placed on the streets of city carry virtual, electronic media to public space by providing an interactive environment between material beings and immaterial beings (objects and with out objects). This hybrid quality of public space is important feature of modern life especially in the cities such as Tokyo, New York. During last two decades TV cast in our homes became a part of outside architecture via big sealed screens. Thanks to the flow of information in world wide, live broadcast in architectural sized screens are the reason for the change in limits of individuals and cities and perception of time.

In 1998 a work of Holzer was projected on a building and its environment in Rome. While every kind of hidden emotions of human beings such as sexuality, feminism, violence, power, war and death rising to the surface on social level, these messages became more effective and widespread thanks to the illuminated advertisement panels.

Text panels, illuminated panels and projections in Conceptual Art are used not only in public space that people stare at them or places which are attractive for people's gaze, and also they are used in the places that can not be captured at one glance. This situation opens the work(writing) to experience without fixing it as a represented autonomous art work in a place, and instead of staring it from outside through entering it.

Dutch artist Job Koelewijn, in his 2001 dated site specific work, wrote **No Matter-Try Again-Fail Again-Fail Better** on a river in Rotterdam by using air bubbles. This temporary installation was later commissioned by the city of Rotterdam. Koelewijn's work, by its successful choice of the site and also by its meaning, somehow represents our recent understanding of monument.

Another artist from Holland, Martijn Sandberg, in his 2008 dated site-specific work, wrote **I Will Survive** by using the fence of a graveyard. In his work, there is a dual sense of irony; the phrase **I Will Survive** both refers to the survival of the memories of the people buried in the graveyard and the graveyard itself. The hundred-years-old graveyard is now surrounded (and invaded) by high-rise buildings, and it is a moment of time to carry the

grave yard to another place. So Sandberg's message can be read as a resistance against the new development of the city.

American artist Lawrence Weiner, who can be considered as one of the forerunning voices of Conceptual Art Movement and who used to realize artworks on gallery walls by using text, is now also creating site-specific works. In 2006, Weiner used the structural columns of a library building; he painted only one surface of each column with red color and place his text over these surfaces. Without inserting any material from the outside, by using the already-existing architectural elements, Weiner tried to liberate a mutually correspondent relation between the space and the text.

Scottish artist Martin Creed is another artist using text in his works. By using neon-lights, Creed write **Everything is Going To Be Alright** to several spaces like benches in community parks, facades of old buildings, the walls in the ghettos. The use of the same phrase in all of his works somehow differ him from the rest of the artists.

To conclude, one can say that today's conception of textual art offers us an interdisciplinary field, where the graphic design, architecture, sculpture and painting comes together. Today, architecture, rather than being a passive-space for an art-work, is the active-participant of an artistic production. The most crucial factor behind this contextual attitude can be read over the evolution of conceptual art through time. As pointed out earlier, in contrast to the traditional Eastern representations, the use of the text as an art-form appeared in Western cultures only at the end of the 20th century. The materiality of the text in Eastern representations, rather than referring to every-day practices, always refers to a transcendental field. And, in that respect, it is important to note that, the first appearance of Conceptual Art in Europe carries similarities with above-mentioned Eastern representations. Like the examples of the East, the texts created by artist in 1960's are also spaceless; 'what to write' was always more important than 'where to write'; the space of the text did not have any connection with the space of the life. But, as mentioned above, the departure of conceptual art from minimalism, and its timeless-spaceless perception, gave way to artist to realize site specific works. Now, in conceptual-textual art, the text rather than referring to a transcendental space, has an intimate connection with our lived space, and with our everyday experiences.

References

1. G. Hangerloğlu, Fehle Sözlüğü, Arsan Publications, p. 208, (2006).
2. G. Hangerloğlu, Fehle Sözlüğü, Arsan Publications, p. 208, (2006).
3. <http://www.turkceozgudeti.com/sozluk.php?word=cpalcar>
4. <http://www.turkceozgudeti.com/sozluk.php?word=cpalcar>
5. M. Fırsatçı, Bu Bir Fırsat Değildir, (From Sekiz Yirmi / Fifty), Yığı Kredi Publications, p. 50, (2008).
6. E. Çapraz, Yan Olsun! Sanatı Hakkı, Sanat Dünyamız, No 776, Yığı Kredi Publications, p. 62, (2008).
7. M. Fırsatçı, Bu Bir Fırsat Değildir, (From Sekiz Yirmi / Fifty), Yığı Kredi Publications, p. 51, (2008).
8. T. Gernsmeier, 1960 Sanatçı Sanatı, Arsan Publications, p. 46, (1999).
- 9-10. N. Arslan, Anayasal Resimde ve Heykelle Alternatif Akımlar, Yığı Kredi Publications, p. 50, (1998).
11. The phrase "The world is full of objects, more or less interesting. I do not wish to add any more" by Douglas Huxley was taken from a blog (blog.reformart.net/_DOT_/blog/douglas-huxley-jpg)
- 12-13. N. Arslan, Anayasal Resimde ve Heykelle Alternatif Akımlar, Yığı Kredi Publications, p. 49, (1998).
14. A. Alberr, Düğünce Okutok Sanat, Sanat Dünyamız, "İst Art", No 110, Yığı Kredi Publications, p. 40, (2008).
15. A. Alberr, Düğünce Okutok Sanat, Sanat Dünyamız, "İst Art", No 110, Yığı Kredi Publications, p. 22, (2008).
16. Bism Ol' Doherty, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space (1976), (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1999), p. 96.



MARMARA
ÜNİVERSİTESİ